



Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Licenciatura em Letras/Português
Monografia em Literatura

FERNANDA LUDMYLLA PEREIRA SILVA

10/0101003

***RAKUSHISHA*, DE ADRIANA LISBOA: UMA NARRATIVA EM
MOVIMENTO**

MENÇÃO	SS
---------------	-----------

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Virgínia Maria Vasconcelos Leal

Brasília – DF
2015



Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Licenciatura em Letras/Português
Monografia em Literatura

FERNANDA LUDMYLLA PEREIRA SILVA

10/0101003

Monografia em Literatura apresentada ao programa de Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Virgínia Maria Vasconcelos Leal.

Brasília – DF
2015

Agradecimentos

Agradeço imensamente a toda a minha família, em especial meus pais, Cida e Freitas, e minha irmã, Amanda. Nada nessa jornada teria sido possível sem vocês e meu coração agradece genuinamente pelo apoio, amor e compreensão.

À um dos meus melhores amigos e meu namorado, Fernando, e sua família incrível. Graças ao apoio e carinho de vocês que minha vida em Brasília é mais fácil e divertida. Meu muito obrigada.

À todos os meus amigos e muito especialmente à Tanúria Rabello. Eu não conseguiria sem nossas horas de conversas, choros e risadas. Gostaria de expressar minha profunda gratidão.

À Professora Virgínia Maria Vasconcelos Leal, pelos ensinamentos, pela paciência e dedicação à orientação do meu trabalho. Em especial por ter me oferecido a oportunidade de trabalharmos juntas. É com muito carinho que agradeço!

I like songs about drifters - books about the same
They both seem to make me feel a little less insane
Walked on off to another spot
I still haven't got anywhere that I want
Did I want love? Did I need to know?
Why does it always feel like I'm caught in an
undertow?

The World at Large – Modest Mouse

Resumo

Rakushisha (2007), de Adriana Lisboa, é um romance focado na ideia de viagem e movimento, em especial pela presença de suas personagens principais. Celina e Haruki são brasileiros em viagem pelo Japão e, como personagens contemporâneos, o espaço não é apenas cenário mas desencadeador de reflexões interiores. Composto por fragmentos em uma narrativa não linear com focos narrativos, tempos e espaços diversos, o romance é permeado pela presença do poeta japonês Matsuo Bashô, não só como texto poético mas também como personagem. O movimento e a viagem são temas centrais na trama de *Rakushisha* e guiam a leitura através dos diversos temas como luto, mágoas, decepções amorosas e conflitos identitários.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; Adriana Lisboa; espaço.

Sumário

1. Introdução.....	1
2. Rakushisha: uma narrativa em movimento.....	3
3. Celina: reaprender a andar.....	8
4. Haruki: o rio corrente sobre pedras silenciosas.....	16
5. Considerações finais.....	23
6. Referências bibliográficas.....	26

1. Introdução:

Adriana Lisboa, nascida no Rio de Janeiro em 1970, é uma escritora brasileira que tem seis romances publicados. O primeiro – *Os fios da memória* – foi lançado em 1999 e o último – *Hanoi* – lançado recentemente em 2013, além de outros escritos em poesia, contos e literatura infanto-juvenil. Desde então vem recebendo ótima repercussão por seus trabalhos, recebendo vários prêmios, inclusive o Prêmio José Saramago, em 2003, pelo romance *Sinfonia em Branco*. Assim como alguns de seus personagens Adriana Lisboa tem um histórico de viagens e temporadas morando em outros lugares do mundo, como França e Japão e Estados Unidos, onde vive atualmente.

Uma das primeiras características de destaque de seu romance *Rakushisha*, lançado em 2007, é a de um trabalho permeado por vozes que dão à narrativa uma forma de “colcha de retalhos”, na qual uma narradora em primeira pessoa (expresso na escrita de um diário) é intercalado com um narrador em terceira pessoa e a presença de outro texto literário (*O diário de Saga*, de Matsuo Bashô) traduzido e inserido na trama pela autora. Esse texto plurivocal é construído, também, de maneira não linear e fragmentária pelo qual vamos conhecendo a história e as motivações das personagens em um ritmo delicado e entrecortado pelos *haikais* do poeta japonês.

Ao pensar sobre Mikhail Bakhtin (1993, p. 73-74), e seu conceito do plurilinguismo no romance, ao definir o gênero literário como combinação de estilos e linguagens, podemos colocar o romance de Adriana Lisboa como exemplar dessa diversidade. A narrativa é permeada por memórias, diários, poemas escritos em português e em japonês, por um narrador que aparece, onisciente, explicitando sentimentos e pensamentos dos personagens que vão construindo a obra.

E através desses fragmentos colocados em uma narrativa não linear – conhecemos, por exemplo, a personagem Celina depois de toda a tragédia que define sua vida, e as memórias que contam essa história são retomadas lentamente, no ritmo de alguém que trata uma ferida que ainda dói muito – vamos descobrindo dois personagens (Celina e Haruki) que travam um conhecimento também fragmentado e não linear, viajando juntos para o outro lado do mundo antes mesmo de conhecerem direito um ao outro. A única parte da narrativa que apresenta um tempo mais marcado e fixo, com cronologia marcada, é o diário de Celina que registra o dia e o mês em que escreve e que, de certa maneira, vai tomando um paralelo com o diário de Bashô, o poeta japonês. Isso nos leva, inclusive, a ter o próprio poeta e seu diário como

personagem e narrativa, respectivamente, do romance que estamos lendo, mais de trezentos anos após a sua morte.

Enquanto estão nessa viagem “a dois”, Celina e Haruki estão também numa viagem interna e solitária. Ao invés de resolverem a tensão que os envolve – iriam ou não ter uma relação amorosa, ou mesmo só sexual? – acabam por encontrar seus problemas mais íntimos, nunca comentados um com o outro, e removem essas questões em seu espaço interno, acessado e apresentado aos leitores pelo narrador onisciente, aquele escrito em 3ª pessoa e que tem um distanciamento da história. Esse mergulho à realidade interna é acompanhada, incessantemente, nos dois personagens, pela sensação de incompletude e pelo fluxo aleatório da vida, permeada por possibilidades que existiram e não existem mais, onde os narradores se questionam o que aconteceria e elencam esses possíveis futuros sempre começando pela expressão “E SE”.

Rakushisha é um romance marcado pelo movimento e pela ideia de viagem, e a presente monografia tem a intenção de traçar a análise literária da relação das personagens que conduzem a narrativa (Celina, Alice, Haruki) com o movimento e a perspectiva do caminhar e a metáfora literária da viagem.

2. *Rakushisha*: Uma narrativa em movimento

Desde o primeiro momento em que travamos contato com o romance de Adriana Lisboa, vemos a indiscutível presença do movimento na narrativa. Esse movimento, representado de diversos tipos, é ponto de destaque e carrega diversas simbologias de grande importância para a trama. O corpo é movimentado caminhando, desenhando, escrevendo. Os espaços são alternados, num movimento de paisagens, cidades, permeado por meios de transporte que estão sempre presentes (metrô, avião, bicicleta). A memória se descola constantemente, refazendo passos, num movimento incessante de lembranças.

Nesse contexto somos apresentados a Celina, desde o início, como personagem em movimento e em trânsito. É importante salientar que neste trabalho entende-se que movimento está ligado ao movimento corporal da personagem como, por exemplo, seu caminhar. Já a perspectiva de trânsito é utilizada como deslocamento nas cidades e entre cidades e países, como no caso da viagem do Brasil ao Japão. Assim, as primeiras páginas do livro são retiradas do diário de Celina, no qual registra o fato de estar em terras estrangeiras, caminhando por ruas quase desconhecidas, escrevendo um diário, algo que nunca tinha feito em sua vida. São todas ações que informam ao leitor que a perspectiva de ação e de deslocamento são bastante importantes dentro da trama de *Rakushisha*.

Celina, brasileira, bordadeira que cria e vende bolsas artesanais, se encontra em Kyoto quase por acaso, passeando por entre as ruas enquanto lê/escreve um diário. Estar do outro lado do mundo quase por acaso se deve ao fato de ter se deslocado até lá acompanhando Haruki, ilustrador brasileiro que está no Japão para buscar influências e inspiração para ilustrar o *Saga Nikki: Diário de Saga*, de Matsuo Bashô, poeta japonês do período Edo.

Ambos se conhecem, também, em deslocamento: dentro do vagão do metrô, Celina é atraída pelo livro em japonês que Haruki lê, e, com esse motivo, aborda o ilustrador. Sobre esse encontro Virginia Maria Vasconcelos Leal observa:

Tanto Celina quanto Haruki são personagens em deslocamento. Conhecem-se, por acaso, no metrô no Rio de Janeiro, quando Celina é atraída pelo livro nas mãos de Haruki: os diários de Bashô, em japonês, que Haruki foi contratado para ilustrar. Pelo livro, o ilustrador e a bordadeira (Celina vive de fazer bolsas de pano) se encontram: ela encantada pelas letras que pareciam bordado; ele, por impulso, a convida para ir ao Japão (LEAL, 2010, p. 85).

Depois de pouco se conhecerem acabam por ingressar juntos nessa viagem ao Japão, Celina aceitando o convite despropositado de Haruki. E, apesar de embarcarem juntos,

passam, cada um em sua viagem íntima e silenciosa, a se movimentar pelo espaço urbano do país (Celina em Kyoto, Haruki segue até Tóquio).

No decorrer da narrativa travamos conhecimento dos dilemas que essas personagens carregam na mala durante a viagem: Celina tenta, incansavelmente, recuperar-se de uma tragédia desconhecida e da qual só se conhece nos trechos finais do romance (sua filha, Alice, falecera em um acidente de carro); Haruki tenta superar um romance desfeito com Yukiko, a tradutora do diário de Bashô, e aquela que havia o indicado como ilustrador. Casada, Yukiko tem Haruki como amante durante um ano e, após o término dessa relação, Haruki se vê com a ironia de ter se apaixonado por uma mulher que, assim como ele, vem de uma família nipônica. Vale ressaltar que Haruki não se identifica com esse seu aspecto: a ascendência oriental.

Durante o livro o fato das personagens estarem em deslocamento se mescla com os dilemas vivenciados, gerando uma relação profunda entre narrativa e ação, entre enredo e movimento: esse acaba por desaguar na perspectiva da viagem, tema bastante recorrente na tradição literária.

Segundo Maria Isabel Edom Pires, na literatura brasileira o tema é abordado por várias perspectivas diferentes, com o passar do tempo: inicialmente como viajante-naturalista (aquele que vem da Europa retratar e registrar e conhecer a terra), depois o viajante mundano (aquele que sai do Brasil para estudo na Europa), até a ideia do imigrante do século XX (que desembarca no país em busca de trabalho). Já na literatura brasileira contemporânea a viagem toma ares diferentes:

Ao mundo racional, ordenado do viajante-naturalista, ao doce mundo das viagens do personagem jovem e mundano do século XIX, ao mundo sacrificado e laboral do imigrante do início do século XX, contrapõe-se a figura contemporânea do viajante fora das regras, libertário e muitas vezes anônimo da literatura brasileira contemporânea (PIRES, 2014, p. 391).

Em *Rakushisha* durante a viagem, seja ela internacional ou o flunar pelo espaço urbano, as personagens são levadas constantemente a encarar as suas inquietações, gerando uma trilha, um fio que guia o leitor.

Partindo dessas colocações, é importante salientar alguns conceitos que são de interesse para o estudo e interpretação do romance. Ao se discutir movimento é necessário, primeiramente, ter em mente a relação entre literatura e espaço; e a noção de espaço na literatura pode ser vista por inúmeras perspectivas, que desembocam em outras temáticas de *Rakushisha*, como o espaço urbano, a viagem, o flunar.

Ao iniciar o questionamento acerca da ideia de espaço depara-se com um campo amplo: o termo, obviamente, não se limita à perspectiva literária. Há implicações em vários ramos do conhecimento humano, pois é um conceito transdisciplinar.

No âmbito da literatura é ponto de diversas especulações e pode ser abordado por perspectivas múltiplas, justamente pela sua natureza abrangente. Então, espaço pode se referir desde a simples concepção de ambientação espacial – também vista como plano de fundo da narrativa – passando pela representação realista/naturalista na qual o meio determina a narrativa, até chegar ao espaço psicológico das personagens representadas. Enfim, são múltiplas as possibilidades de definição do termo, dependendo do ponto de vista de qual crítica a análise escolhe olhar.

Santos e Oliveira (2001, p. 67), ao explicar sobre a relação espaço e literatura, afirmam que ao nos depararmos com uma personagem temos a necessidade de situá-la, criando referências que produzem para esse ser um “estar”, espaço que lhe é atribuído na trama. Dessa maneira, numa primeira tentativa de delimitar a perspectiva de espaço, os autores dizem que “em uma definição bastante genérica, (...) espaço é esse conjunto de indicações – concretas e abstratas – que constitui um sistema variável de relações” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 68). O espaço das personagens nas tramas, é uma rede de posicionamentos, um grupo de coordenadas que geram uma identidade a esse ser ficcional.

No encontro de Celina e Haruki, por exemplo, temos a presença de uma série de coordenadas que nos apresentam o espaço das personagens e, conseqüentemente, traços da identidade ficcional de cada um, e o espaço – o plano de fundo, cenário – em comum que os uniu: “Já tinham um histórico de paisagens: metrô, calçada e rua já sem chuva, livraria onde entraram para tomar café. A essa altura sabiam um do outro, entre outras coisas: que Celina tomava café sem açúcar, que Haruki colocava duas colheres rasas” (LISBOA, 2014, p. 28).

A visão do espaço que nós temos como leitores/escritores é mediada por valores culturais e que, portanto, podem ser variáveis. Esse fato também leva à ideia de que a literatura estabelece relações profundas com o espaço social no qual é produzida e, então, a interação literatura/realidade direciona-se a duas possibilidades: a primeira, que dá a ilusão de representar a sociedade fielmente, mostrando a realidade; ou a segunda, que atua como um espelho que deforma, deslocando a imagem que a sociedade tem de si mesma (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 72-73). Nessa visão, portanto, o espaço criado para a personagem e a trama é mediado pelos valores culturais e expresso de maneiras variadas, dando margem a inúmeras representações.

O autor Luís Alberto Brandão (2015, p. 55-56), em seu artigo “Regimes das espacialidade na literatura brasileira contemporânea”, nos coloca que há, na teoria da literatura, variadas concepções deste conceito, e escolhe quatro pontos para fazer sua análise dessa relação: o espaço como representação, como estruturação textual, como focalização e o espaço como o espaço da linguagem.

Partindo dessa estruturação, as pontuações do autor sobre o espaço como representação abrange possibilidades como: 1 – aquela mais comumente vista e já anteriormente citada, ou seja, o espaço na literatura como cenário, lugar a que pertence e por onde transita o personagem; 2 – há também o chamado espaço social, onde existe uma conjuntura histórica, social, cultural e econômica que pode de maneira mais fraca ou forte, determinar a trama; 3 – o espaço psicológico, que seria a atmosfera que envolve a personagem, projeções de sentimentos, expectativas, desejos e subjetividades que compõem um espaço íntimo; 4 – o espaço urbano, que é de grande representação na literatura contemporânea; e 5 – o espaço relacionado aos estudos culturais, e que abrangem termos como fronteira, passagem, cartografia (BRANDÃO, 2015, p. 56-57).

Nesse sentido, as três últimas abordagens de espaço presentes na análise de Brandão são exemplos do que podemos encontrar no romance de Adriana Lisboa. Há no o romance *Rakushisha* representações do espaço como espaço psicológico (o narrador onisciente acessa os pensamentos das personagens e nos revela suas divagações e dilemas), a perspectiva do espaço urbano (Celina e Haruki se movimentam por Tóquio e Kyoto, onde essas cidades são mais do que plano de fundo da trama) e também com o contato com outro país e sua realidade histórica, social e cultural que, em grande parte, é importante para o desenvolvimento da narrativa.

Outro ponto do artigo de Brandão é relevante para a análise do livro de Adriana Lisboa. Trata-se de suas ideias do espaço como focalização: há, na literatura, a ideia de que narra-se a partir de um tipo de visão, de um foco específico. Dessa maneira o espaço diz respeito, também, ao espaço do narrador gerado pela relação entre enunciado/enunciação, relação que pressupõe um agente. Para o autor, “(...) o espaço se desdobra em espaço observado e espaço que torna possível a observação. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador também é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar” (BRANDÃO, 2015, p. 61).

Assim, no livro, há o narrar e o ser narrado, em especial, quando analisamos Celina. Sua posição na trama torna possível que ela narre diretamente sua experiência, através da escrita do diário:

Eu me aqueço prevendo o paladar do chá verde, do saquê e dos doces de feijão. Gosto de comprar um doce diferente a cada vez e correr o risco, mas sou quase sempre bem sucedida. Às vezes escolho pela cor, às vezes pelo formato. Gosto de passar diante da prateleira dos chocolates suíços ou da seção de doces franceses finos e perceber que a pequena esfera leitosa e delicada do doce japonês que escolhi hoje é, no momento, mais tentadora (LISBOA, 2014, p. 15-16).

E, também, que seja narrada:

A mulher já tinha nome. Celina. E, coerente com esse nome, parecia mesmo alguma coisa volátil a Haruki. Talvez por dentro ela não tivesse ossos nem músculos, nem vísceras, mas ar. Um pedaço de céu recoberto pela fina epiderme humana. Um pedaço de céu quase humano. Por fora ela era o sorriso mais triste que ele tinha visto nos últimos tempos (LISBOA, 2014, p. 25).

É importante frisar que, no que diz respeito a espaço e literatura, no âmbito da literatura e contemporaneidade, pode-se dizer que há uma ligação profunda com o espaço urbano. A cidade, já presente na literatura desde a modernidade, começa a ser espaço de expansão e se vê permeada por diversidades. Santos e Oliveira (2001, p. 87-88) colocam que, levando em frente a relação do pensamento moderno com o espaço urbano – e neste ponto a cidade é melancólica e infernal, povoada pelos símbolos da modernidade e por um sujeito ainda perdido nesse contexto – a contemporaneidade apresenta o espaço como extensão sem profundidade. Nela a cidade começa a desmoronar e as possibilidades de identificação se multiplicam. O sujeito que vive nessa cidade se torna um estrangeiro, um deslocado nesse campo multicultural e multilinguístico, onde tudo se funde.

Um exemplo interessante na narrativa desse espaço de múltipla identificação é Celina que nos diz:

Como é que as coisas convivem aqui eu ainda não sei, eu talvez nem venha a saber, eu já vi moças de quimono comprando produtos Hello Kitty, não acredito que eu tenha a balança para isso, a régua graduada da maneira correta. Não sei se tenho a capacidade necessária de assombro (LISBOA, 2014, p. 15).

Com essas perspectivas sobre a multiplicidade de abordagens do espaço dentro da literatura pode-se partir para uma análise mais ampla da obra de Adriana Lisboa, tendo em vista que o movimento e o deslocamento (termos anteriormente especificados nesse trabalho) pelos espaços da narrativa parecem ser importantes para o entendimento da construção literária e da leitura da obra.

3. Celina: reaprender a andar

Antes de dar início ao estudo da personagem Celina, é importante salientar que a vemos como personagem de importância central, uma personagem vértice, que engloba a presença de outras personagens em sua análise. Ou seja, é através dela que pode-se conhecer Marco, seu companheiro, e Alice, sua filha, personagens englobados na perspectiva de Celina.

Assim, ao conhecê-la somos diretamente apresentados a uma personagem que carrega uma carga emocional densa, mesmo que não saibamos, nesse primeiro momento, qual seria o motivo dessa situação. Ao se expressar sobre o assunto, nas primeiras páginas do livro, Celina confidencia, dirigindo-se ao cachorro da raça labrador que encontra durante uma caminhada:

Estive reaprendendo a andar. Estou reaprendendo a andar. Depois da tempestade, da era glacial, da grande seca, a gente pode usar a imagem que quiser, ninguém vai se importar muito, afinal quem somos nós, se não menos do que anônimos aqui (LISBOA, 2014, p. 12).

Ao expressar-se sobre esse evento traumático Celina nos conta como vem lidando com a situação: lidar com essa carga emocional, para a personagem, é reaprender a andar. E este movimento, o ato de caminhar, é feito de maneira absolutamente consciente, não estando relacionado com o ato displicente e semiautomático, aprendido ainda na primeira infância, que geralmente utilizamos ao caminhar. O ato de Celina é pensado e organizado, sendo apresentado por ela mesma, em seu diário, como uma ordem:

Supõe-se que os músculos se encontrem todos no lugar, e os ossos por baixo deles, e as sinapses transmitindo a intenção – a intenção não, a determinação, a ordem do cérebro. Esse déspota. Faça, ele diz. Mova-se. E as pernas se movem. Isso. Deve ser assim, bem simples (LISBOA, 2014, p. 13).

Celina se cerca do ato de caminhar como aquela pessoa que busca estabelecer pequenas metas e vencê-las. Além disso, percebe-se que a relação de Celina com seu corpo – efetivamente os seus pés, que lhe permitem caminhar – é uma relação de tentativa de se reconectar com o mundo. Esses pés são a perspectiva de pertencimento, a tentativa dessa personagem quebrada de se reconectar com o mundo e senti-lo novamente:

Um dia Celina se deu conta de que o que mais lhe importava em seu corpo eram os pés. Onde seus pés estivessem no momento estaria sua alma, ou como quer que se chamasse, ela pensava, aquela parte do corpo que sempre ameaçava exceder o próprio corpo (LISBOA, 2014, p. 29).

Destaca-se também que, antes de partir para o Japão, o caminhar – ou o movimento do corpo, em geral, como o bordar das bolsas, o sexo casual – é vivido como uma barreira para

que a personagem se envolva emocionalmente com o mundo. Celina hesita e usa o movimento como arma para se manter distante das possibilidades da reconstrução da vida:

Os bordados das bolsas que fazia eram sempre mais ou menos irregulares. Como as próprias bolsas, que também nunca se repetiam. Era de propósito que Celina comprava sempre pouca quantidade de um mesmo tecido. As bolsas se faziam quando se faziam. Instantaneamente: no instante. Não havia planos para elas ou para coisa alguma, não podia haver, Celina não cairia nesse conto do vigário (LISBOA, 2014, p. 41).

Então, para Celina, o futuro é um espaço vazio que não pode ser preenchido, sob a pena de vê-lo ser quebrado novamente, como acontece com a morte de Alice e o consequente afastamento de Marco. O movimento constante e aleatório é um escudo para não se envolver, não construir nada a frente, pois a personagem não acredita mais no futuro:

Mas que diferença, ter ou não ter economias guardadas. Se eu tinha, era por puro acaso. Era pra nada. Decerto não era para quando eu envelhecesse, nem para comprar um carro ou dar de entrada num imóvel, nem para a possibilidade de uma doença. Essas coisas são tentativas frágeis demais de se estabelecer um futuro. Não acredito nelas. Essas coisas, hoje eu sei, são só pra dar nome a alguma espera. Servem pra quem espera (LISBOA, 2014, p. 63).

A diferença entre o movimento corporal existente na vida de Celina, antes e depois da morte de Alice é visível. Ela passa da movimentação natural a esse movimento ordenado e criador de barreiras. É como se a ausência de Alice retirasse de Celina sua espontaneidade corporal.

Aqui é interessante ressaltar que a personagem Alice é constantemente associada ao movimento, desde sua primeira aparição na narrativa, quando descobre-se que a menina tinha paixão pela velocidade: “Cedo tiraram as rodinhas da bicicleta, Alice não precisava mais delas. Antes de saber ler ou escrever já tinha intimidade com os pedais e o equilíbrio, gostava da velocidade. Com meia dúzia de tombos, aprendeu a ter confiança no espaço” (LISBOA, 2014, p. 67).

A relação de Alice com o espaço era íntima, gostava de pisar no chão com os pés descalços, sem o intermédio dos sapatos e tinha como meta endurecer as solas dos pés para nunca ter de utilizar nada que separasse sua pele do chão. Treinava para esse intuito e gostava de sentir seu avanço. Depois da morte da filha Celina assume para si essa relação íntima entre os pés e o contato com o mundo, coloca nos pés a sede de sua alma, como citado anteriormente, e se assusta com a possibilidade de ter algo que afastasse demais os pés do chão: “Em algum lugar Celina leu que séculos antes as mulheres usavam geta com até

dezessete centímetros de altura. Olhou para os próprios pés. Como seria possível caminhar daquele modo, com dezessete centímetros entre sua pele e o chão” (LISBOA, 2014, p. 59).

Essa alteração da relação entre Celina e o movimento corporal é vista também na sua relação com Marco. Antes do evento traumático que acontece em suas vidas a relação dos dois é fluida e natural, e no texto pode-se ver isso através de como Celina se refere ao sexo:

Sexo era outra coisa. Celina podia correr todos os riscos. Podia fechar os olhos. Podia titubear e não saber onde estava, se no chão, se nas nuvens. Podia sentir, como quem fura a onda gelada do mar, as mãos de Marco no seu corpo, pela primeira vez. Em seu peito. Em seus quadris e mais abaixo e na curva das coxas. Sexo era isso. Comportava qualquer densidade, qualquer pressão de partículas subatômicas, qualquer intercâmbio de universos paralelos. Não envolvia riscos (LISBOA, 2014, p. 45).

Já depois, quando essa relação natural é abalada pela perda de Alice, Celina barra toda a relação que possui com Marco, deixando restar somente a mágoa. Então sua relação com sexo também é alterada:

Sexo. Já fazia algum tempo. Durante seis anos, sexo tinha virado uma casualidade. Podia acontecer um ou outro encontro fortuito. Grátis. Se os pés de Celina apontassem nessa direção. Encontros entalados na moldura estreita da impossibilidade. E o prazer, também esse prazer, era duro, naco de pedra. Árido. Rascante. Triste. (LISBOA, 2014, p. 40).

É com essa relação alterada pela morte da filha que Celina se encontra quando resolve ir ao Japão com Haruki. A partir disso começamos a perceber que a movimentação corporal passa a ser influenciada pela perspectiva da viagem, a viagem internacional e a viagem íntima em que Celina embarca ao chegar no Japão.

Sobre a viagem é interessante notar que Celina se sente uma espécie de clandestina ao chegar ao Japão:

Eu não nasci aqui. Não sei se você está muito interessado em saber. Sou do outro lado do planeta. Pode-se dizer que vim escondida dentro da bagagem de outra pessoa. É como se eu tivesse entrado clandestina, apesar do visto no meu passaporte. De fininho, para que não me vissem, para que não vissem as coisas invisíveis que eu trazia na mala (LISBOA, 2014, p. 11-12).

A fim de complementar esse aspecto José Leonardo Tonus discorre sobre Celina enquanto personagem clandestina. Em seu artigo “Espaços na e da clandestinidade”, o autor analisa o romance *Rakushisha* através da perspectiva de clandestinidade das personagens Haruki e Celina. Para ele a clandestinidade é o deslocamento voluntário ou involuntário do ser em direção a um espaço que o abriga, na qual este experimenta uma relação de inclusão e exclusão. Tonus coloca que a clandestinidade não necessariamente está relacionada à questão

da marginalidade, mas que o clandestino experimenta uma invisibilidade radical praticada diariamente (TONUS, 2015, p. 142).

Tonus, assim, analisa Celina: “No espaço descentrado da clandestinidade, a personagem busca estabelecer uma nova forma de ‘habitabilidade’ que passa pelo alheamento de si mesma, pelas práticas do anonimato e por estratégias de pirataria” (TONUS, 2015, p. 146). Ou seja, ao chegar ao Japão essa sensação de clandestinidade é bastante palpável a personagem, que se mantém alheia ao exterior e traz, na bagagem, uma série de sentimentos escondidos, não resolvidos em sua densa bagagem emocional

Assim o hábito de caminhar, de colocar um pé após o outro, é o movimento inicial que tira Celina do estado de torpor que se encontra após a morte da filha e passa a ser, também, o ato que leva a personagem a caminhar incógnita pela cidade de Kyoto, refazendo os passos do poeta Bashô e se permitindo, então, colocar-se em contato mais uma vez com o passado doloroso. Ingressando na viagem ao Japão, Celina abandona o estar em casa e se afasta, de certa maneira, da barreira criada pela mágoa, único contato que ainda mantém com seu passado, abrindo passagem para que possa encarar novamente memórias e sentimentos que antes não pareciam ser acessíveis à protagonista.

Afastada fisicamente de seu país, ela se coloca a caminhar, dessa vez, em uma terra desconhecida e de uma maneira praticamente desconectada: não entende e não fala a língua japonesa, não consegue ler as placas, tenta desvendar os costumes e a cultura, troca com as pessoas daquela terra apenas palavras em inglês, gestos e pouquíssimas palavras que aprende lentamente. Mas essa sensação de alheamento coloca Celina cada vez mais em contato consigo mesma. É como se, longe da terra onde os pés de Alice pisaram, Celina conseguisse reencontrar o caminho que a leva à memória da filha.

O caminho interno que a personagem trilha após a morte da filha é bem específico: depois do torpor dos remédios, Celina se refugia no andar para conseguir suportar a dor sem ajuda medicamentosa: “Levar os pés pela casa, ou confiar neles, nos próprios pés, talvez isso ajudasse o relógio do primeiro dia sem remédios” (LISBOA, 2014, p. 117).

Esse movimento, esse confiar em seus próprios pés, passa a ser o caminho habitual de Celina para enfrentar a dor, movimentando-se para servi-la como se fosse “uma visita na sala de estar” (LISBOA, 2014, p. 128). Essa movimentação a leva a se instalar na situação em que está quando se encontra com Haruki no metrô:

Quando deu por si, no intervalo de um ano, ou coisa que o valha, seus pés, e sua alma a bordo deles, a haviam instalado naquela situação que ela sabia inteiramente presente, e apenas isso: morava num apartamento de quarto e sala que ficava no

último andar de um prédio pequenininho, no bairro do Grajaú. Tinha uma mesa grande de trabalho e uma máquina de costura (LISBOA, 2014, p. 29-30).

Dessa situação de estar presente e “apenas isso”, Celina passa, ao encontrar com Haruki e aceitar a ideia de ir para o Japão com ele, para a viagem, sendo que podemos analisar essa perspectiva, como um movimento, agora, que aos poucos vai tomando outros sentidos. Deixa de ser um escudo contra a dor e passa para um viajar/caminhar reflexivo.

Nesse caminho Celina toma contato com o poeta japonês Matsuo Bashô. Segundo Teiiti Suzuki (1979, p. 41) são poucos os dados biográficos do autor japonês. No feudo onde nasceu exerceu um cargo subalterno e, na companhia do seu amo, desenvolveu-se na arte do *haikai*. Depois da morte de seu superior passa a uma vida em deslocamento, sendo um poeta viajante que insere profundas mudanças na estrutura do *haikai*, transformando-o de uma arte humorística para um tom severo e melancólico. Para Bashô, o cultivo da alma pura é que gerava a poesia. Portanto esta é fruto de um exercício espiritual e ele acreditava que a viagem é a melhor escola para o desenvolvimento do exercício espiritual: “A viagem é a fuga da vida sedentária, é o desprendimento” (SUZUKI, 1979, p. 45).

O autor coloca, também, que “A viagem é mais do que uma necessidade para Bashô, é quase uma obsessão, porque se achava ‘possuído pelos demônios da viagem’” (SUZUKI, 1979, p. 46). Celina se aproxima dessa perspectiva quando a vemos como se estivesse possuída pelo luto e pela mágoa, único laço que ainda mantém com Marco. A possibilidade de expurgar esses sentimentos parece começar a se delinear a medida que a personagem viaja ao Japão e encontra-se com o poeta japonês: caminha pelos mesmos lugares que ele caminhou, lê o *Diário de Saga*, reproduz trechos dos escritos de Bashô em seu próprio diário.

Em seu artigo “O Japão na literatura brasileira atual”, Marcel Vejmelka pontua que o romance *Rakushisha* se aproxima das bases de criação de Bashô, sejam elas estéticas ou espirituais; explicando que na produção do poeta japonês a viagem era também uma viagem ao passado, de profundidade cultural, o que a tornava, também, um resgate deste, maneira de torná-lo, mais uma vez, presente (VEJMEKKA, 2014, p. 221).

Pelo contato com o Japão de Bashô, Celina acessa suas memórias e, de maneira delicada e progressiva, vai dando vida ao passado, fazendo-o presente e se dispondo a tentar traçar um caminho de volta a uma vida mais consciente e menos mecanizada pela dor. O contato com essa nova paisagem (física e psicológica) se dá através de ações específicas: Celina lê o diário de Bashô, escreve seu próprio diário, caminha por Kyoto.

A leitura/escrita dos diários traz o poeta japonês para o romance como personagem e sua literatura como um dos materiais que compõem esse romance plurilinguístico e

pluriestilístico. Dessa maneira Celina caminha, metaforicamente, ao lado de Bashô, valendo-se de suas experiências registradas no diário como uma espécie de guia para seus passeios e para o seu vagar pela memória. Esse caminhar conjunto pode ser verificado na simbologia dos dois diários (o de Celina e o de Bashô) estarem juntos e passearem por Kyoto com a protagonista, como Celina informa: “Saí para passear com Bashô” (LISBOA, 2014, p. 83) ao se referir ao fato de ter levado o diário consigo quando sai para caminhar.

Através do contato com Bashô, Celina descobre a “verdade da viagem” (LISBOA, 2014, p. 14). Essa verdade é colocada de maneira cíclica no romance, num trecho que se encontra tanto nas primeiras quanto nas últimas páginas do romance, a ressaltar os múltiplos narradores do texto, uma vez que aparece no diário de Celina e também pelo narrador onisciente do trecho final do livro:

Essa é a verdade da viagem. Eu não sabia.
A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos feitos a passagem dos dias e dos meses e dos anos, como escreveu o poeta japonês Matsuo Bashô num diário de viagem, e aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção. É o talento para viajar (LISBOA, 2014, p. 187).

Essa capacidade de locomoção leva Celina a retorno ao seu passado enquanto contempla o presente. Adelaide Calhman de Miranda nos coloca que o ato de flunar pelo espaço urbano está intimamente relacionado com buscas íntimas e a tentativa de reestabelecer o equilíbrio interior, a possibilidade de “relembrar para se recompor” (Miranda, 2013, p. 101). No caso da personagem, há essa busca incansável por um caminho pelo qual possa prosseguir a vida, estagnada após a perda de Alice.

O flunar e o relembrar estão intimamente ligados, fazendo que a percepção do espaço urbano por onde se caminha seja diretamente influenciada por sentimentos, gerando um registro pessoal do espaço. Essa relação é visível em Celina e sua peregrinação por Kyoto. Ao se deparar com a destreza dos japoneses ao andar de bicicleta ela se lembra da destreza da filha com o veículo, ao ver as sandálias zori compra um par para Alice. Essa relação se explicita quando o refazer dos passos de Bashô levam a produção de um diário, algo que a personagem nunca tinha feito. Sobre isso Miranda diz que “(...) Celina, que nunca antes tinha escrito um diário, resolve registrar as suas experiências no Japão e, por meio dessas, busca a compreensão de suas perdas ou, ao menos, a aceitação” (MIRANDA, 2013, p. 103).

Juntando os seus passos aos do poeta japonês a personagem é guiada a um passeio até Rakushisha, a Cabana dos Caquis Caídos, local que pertencia a um discípulo de Bashô, Mukai

Kyorai, local no qual o poeta escreveu o *Diário de Saga*. Celina registra, em seu diário, a origem do nome da cabana:

Diz a lenda que Kyorai tinha cerca de quarenta pés de caqui crescendo no jardim de sua cabana em Saga, subúrbio de Kyoto. Tinha acertado a venda dos frutos, certo outono em que as árvores estavam carregadas, mas na véspera do dia em que deveria entrega-los uma forte tempestade caiu, à noite. Não sobrou um único caqui. Desse dia em diante Kyorai passou a chamar sua casa de Rakushisha, a Cabana dos Caquis Caídos (LISBOA, 2014, p. 35).

Entende-se aqui que o nome do romance carrega em si uma carga importante para o entendimento deste: Rakushisha remete à ideia da perda, no caso da lenda uma perda material/financeira, mas que se eterniza no nome do local com um toque melancólico de algo que não pode ser recuperado. Em um trecho no meio do romance, como se plantasse uma pista ao leitor, o narrador descreve que Marco vai à feira e traz, dentre outras coisas, caquis para Alice. O pai, que acidentalmente causaria a morte da filha, leva a ela esse símbolo, como se poeticamente o narrador previsse o futuro da trama.

Parece então bastante pertinente que um símbolo tão antigo da perda tenha sido escolhido para nomear o romance que tem como um dos pontos de maior foco a perda de uma pessoa e as consequências geradas pela perda. Ainda mais interessante é observar que Celina consegue, finalmente, chorar a perda da filha justamente quando se encontra numa visita a cabana.

A personagem se desloca até lá no dia em que Alice, se estivesse viva, faria aniversário. Ao acordar, nesse dia, ela se dá conta que os olhos continuam secos: não consegue chorar Alice, não consegue aceitar a perda, e se refugia, mais uma vez, no movimento mecânico: “Ao despertar, meus olhos estavam secos e eu sentia só a urgência de obedecer ao movimento como um cão labrador que segue seu dono” (LISBOA, 2014, p. 178).

Sai ao passeio e resolve ir de bicicleta, veículo adorado pela menina, como se permitisse dar um passo para ainda mais perto das memórias da filha, memórias que passaram anos sendo bloqueadas ou anestesiadas pelos movimentos ordenados. Ao chegar à cabana onde Bashô esteve hospedado apenas poucos meses antes de sua morte, Celina encontra a verdade da viagem, encontra, dentro de si, um local que inunda e transborda, permitindo-a chorar tudo que não lhe fora possível até então, tudo que era meticulosamente controlado pelos seus movimentos:

No horizonte, as montanhas perfiladas. A água nos olhos de Celina, que brota vinda de um lugar recém-descoberto, que brota pela vendedora da loja de artesanato em Sagano e pelo aniversário de Alice e por Celina, que não consegue estreitar sombras nos braços, e por Marco, e pelos mortos no campo de batalha, e por Haruki, que neste momento retorna de Tóquio, e por Yukiko, a mulher que Haruki ama, a mulher

que ama Haruki. Escorre pelo seu rosto aquela água salgada de uma estação interna das chuvas, sua íntima tsuyu, que se inaugura agora (LISBOA, 2014, p. 180).

Ainda no início do romance Celina se pergunta se caminhar seria solução para sua situação:

Estive reaprendendo a andar. Estou reaprendendo a andar. (...) E ainda não sei se andar equivale a lembrar, se equivale a esquecer, e qual das duas coisas é meu remédio, se nenhuma delas, se nenhuma opção existe e se andar é o mal e o remédio, o veneno que tece a morte e a droga que traz a cura. Se vim para lembrar – se vim para esquecer. Se vim para morrer ou para me vacinar. Talvez eu descubra (LISBOA, 2014, p. 12).

Sugere-se neste trabalho que, para a personagem Celina, o caminhar, o movimento corporal, a viagem internacional e o flunar pelo espaço urbano tenha sido veneno e remédio, bloqueio e passagem: ao mesmo tempo que o movimento bloqueia a dor e mecaniza seus hábitos é, também, o caminho que leva a personagem a se reencontrar e lhe permite vislumbrar o futuro. Sobre isso Miranda diz sobre a ida de Celina à Rakushisha: “É lá, onde chega no final do romance, que Celina compreende a mutabilidade da vida em seus pés de viajante, e consegue finalmente chorar a perda da filha” (MIRANDA, 2013, p. 109).

É importante salientar que a viagem é fator importantíssimo para essa ressignificação do movimento da personagem, pois a mudança de sentido no ato de caminhar e o contato com o que lhe é alheio durante a viagem fazem com que ela deixe de lado o que a impedia de seguir em frente na vida, como a mágoa que ainda nutria por Marco. Depois que consegue chorar Celina compra uma caligrafia com uma reprodução do último *haikai* escrito por Bashô na Rakushisha. Num envelope, escreve o nome de Marco e, direciona a ele um bilhete, junto do pequeno poema: “Pega uma folha do caderno que lhe serve de diário e escreve: me desculpa” (LISBOA, 2014, p. 186).

Assim, ao deixar a Cabana dos Caquis Caídos, Celina pega a bicicleta e encara a paisagem japonesa. É como se tudo fosse colocado em novas perspectivas e ela, agora, possui outros caminhos a seguir.

4. Haruki: o rio corrente sobre pedras silenciosas

No início do romance, ao entrarmos em contato com Haruki, a sensação que se tem é a de encontrar um corpo em desconforto. Assim como quando pondera sobre os significados de seu sobrenome, Ishikawa (dois ideogramas que significam rio e pedra, o rio corrente sobre pedras silenciosas), ele parece estar cercado de dualidades ou situações conflitantes: o descendente de japoneses que não se identifica com o Japão, o filho que só se conecta com o pai depois da morte deste, o amante que gostaria de ocupar o lugar de marido. A personagem parece, constantemente, vagar em um não lugar provocado por essas situações.

Na descrição do sobrenome da personagem, o narrador nos avisa:

Haruki sabia que um rio falava de dúvidas. Nunca se atinha a si mesmo. Nunca se cristalizava na pedra que o acolhia. Ao mesmo tempo, a pedra, que parecia eterna, ia se gastando e se deslocando da maneira mais contundente de todas – sem alarde, sem aviso. O rio e a pedra, no sobrenome que Haruki havia herdado do pai, eram coisas que contradiziam gravemente a si mesmas (LISBOA, 2014, p. 49).

Em meio a essas possibilidades semi-concretizadas o poeta Matsuo Bashô também gera, na personagem, a possibilidade do movimento corporal e da viagem como um meio de resolução dessas contradições. Haruki tem no poeta um meio para sua estadia no Japão.

É interessante observar, porém, que o movimento ocupa espaço na vida de Haruki de maneira diferente do que acontece em Celina: para ele o caminhar é rotineiro e a rotina é segurança. Depois de visitar a embaixada japonesa e sair de lá se sentindo desconfortável com a sua falta de intimidade com a cultura do país, Haruki caminha e ao caminhar, relata:

Era preciso reconhecer e reverenciar esses momentos. Eles eram rápidos e raros. Momentos em que sem nenhum motivo aparente tudo parecia entrar nos eixos, ajustar-se, encaixar-se. Acabavam-se as perguntas e a necessidade delas. Acabava-se a pressa, o ter aonde ir, o vir de algum lugar. Simplesmente as solas dos sapatos batiam na calçada úmida e pronto, o mundo prescindia de outros significados. Um pé depois do outro (LISBOA, 2014, p. 23).

Para o personagem o sair da rotina não é de sua natureza. Portanto classifica a ideia de ir ao Japão, no começo, como uma “Ideia estranha e Excessivamente Aventureira” (LISBOA, 2014, p. 53). Ao utilizar a grafia em caixa alta das palavras “Excessivamente” e “Aventureira” temos a demarcação gráfica do quanto a ideia é assustadora para a personagem. A viagem, para ele, causa estranhamento e medo, e justamente por esse medo da viagem e do trabalho de ilustrar Bashô resolve conversar com Celina na saída do metrô e explicar a ela a situação do livro:

Ele queria falar do livro. Ainda não tinha conversado a sério sobre aquele trabalho com ninguém.

Era um trabalho que dava medo, também, por vários motivos. Projetava sombras. Fazia ruídos escuros. Roçava em sua pele com patas compridas, com babas de bicho, com chifres de diabo, com indícios de outro mundo (LISBOA, 2014, p. 26-27).

A não identificação de Haruki com a terra dos seus ancestrais é ponto bastante importante na narrativa. Essa situação gera nele uma posição deslocada no espaço e em seu próprio corpo, que faz com que a personagem encare, nas palavras de Tonus, “uma clandestinidade (...) involuntária” (TONUS, 2015, p. 143). Seu corpo passa a ser espaço de conflito identitário:

Haruki se sentia um corpo estranho. Ele não deveria estar suando. Ou que estivesse suando, mas que pelo menos falasse um japonês rudimentar. Os traços do seu rosto, o seu nome, tudo lhe impunha essa responsabilidade – que, no entanto, ele nunca havia acatado (LISBOA, 2014, p. 20).

E até mesmo o espaço de seu trabalho como ilustrador se coloca em conflito, quando encara o trabalho de ilustrar Bashô. Para o próprio Haruki seu trabalho era permeado pela sua visão do que era o Brasil, por imagens tipicamente brasileiras, cores, bichos e traços brasileiros, não japoneses. Ao ver a possibilidade de ilustrar algo tipicamente japonês o conflito aparece: “Ótima ideia! Não para ele, Haruki. Era para alguém com maior conhecimento de causa. Alguém que colocasse uma cerejeira florida no lugar do jatobá, um samuraizinho no lugar do menino descalço” (LISBOA, 2014, p. 52).

O não reconhecimento dessa identidade coloca a personagem num dilema pessoal, especialmente pelo fato de ter se apaixonado por Yukiko, uma descendente de japoneses que cumpre todos os pré-requisitos do estereótipo causado pela imagem de uma nissei. Yukiko, tradutora, tem grande ligação com a cultura e com a língua nipônica, algo não compartilhado por Haruki. Porém a paixão que o ilustrador possui por ela faz com que ele assuma a possibilidade de tomar contato com esse lado não explorado de sua identidade.

Guacira Lopes Louro coloca que “na pós-modernidade, parece necessário pensar não só em processos mais confusos, difusos e plurais, mas especialmente, supor que o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante” (LOURO, 2004, p. 13). Vê-se que, para Haruki, essa realidade identitária e interpessoal (na relação com Yukiko) é fragmentada e a fragmentação leva à perspectiva da viagem.

A personagem se depara com duas possibilidades que a viagem passa a produzir, quando resolve fazê-la: a de se aproximar de Yukiko e a de fugir do que causa confronto e fragmentação. Miranda nos diz:

Sua descrição de viajar como possibilidade de fugir sugere duas interpretações. A primeira encontra-se na referência da música, onde a metáfora da fuga musical é utilizada para insinuar os jogos eróticos entre dois amantes. (...) O segundo

significado de fuga diz respeito ao desejo de escapar dos problemas, insatisfações e frustrações da vida (MIRANDA, 2013, p. 107-108).

Haruki busca aproximar-se de Yukiko através do projeto de ilustração do livro – e, consequentemente, da viagem – como se estes pudessem envolvê-los de alguma maneira, novamente. Percebe que, apesar do fim do relacionamento clandestino que tiveram, existe a possibilidade irônica de novamente se tornarem uma casal oficial com seus nomes na capa do livro: “O Japão saltando como um soluço para dentro de sua vida, tudo por causa dela. Yukiko. A tradutora. Hoje, só isso: a tradutora. Os nomes dos dois iam se casar na ironia da capa de um livro. Iam colocar seus nomes no papel. Amorosamente, friamente, levianamente” (LISBOA, 2014, p. 23).

A personagem, enquanto está em Tóquio, imagina a possibilidade de que a vida pudesse se tornar algo material, palpável e que pudesse ser dobrado sucessivamente e, assim, fossem produzidas brechas que poderiam guardar diversos desejos e aspirações, em especial o de manter a relação com a tradutora:

Haveria como guardar para sempre uma pessoa dentro dos braços de uma noite específica, e das noites seguintes, poucas, insuficientes, guardar essa pessoa no aconchego de travesseiros e cobertas, no interior pulsante de um quarto, entre o disfarce de quatro paredes.

Dentro do desejo se estenderia o tapete da materialidade (LISBOA, 2014, p. 55).

Por outro lado a viagem suscita a possibilidade negativa da fuga, “como uma forma de escape” (MIRANDA, 2013, p. 108):

Deve haver um modo, quem sabe, de partir em viagem e não regressar mais. Reduzir-se à mochila que vai às costas e a umas poucas mudas de roupa. (...) Traçar uma reta, menor caminho entre dois pontos, e picotá-la com a tesoura, apagar trechos com a borracha dissimular outros com o esfuminho, despistá-la em curvas. De tal modo a esquecer que um dia chegou a ser uma reta, dotada de um ponto final. De objetivo. Desobjetivar-se. Esse, o território realmente virgem – o único. Assumir como um sentido a falta de sentido da vida. Em todos os sentidos (LISBOA, 2014, p. 80).

O movimento corporal do caminhar, o deslocamento constante durante a viagem passa a ser o vislumbre de uma solução pessimista para a sensação de falta de sentido que a personagem fragmentária experimenta no decorrer da narrativa. Mas desse movimento, inicialmente fugidio e melancólico, Haruki passa a desenvolver um contato com o país dos seus antepassados, criando, uma possibilidade de nova identificação.

Ao caminhar pelo Japão, Haruki evoca a possibilidade de se deixar identificar com aquele novo caminho que se abre a sua frente. Apesar de, não reconhecer aquela terra como um traço absolutamente seu (em vários momentos se refere ao Japão como “terra de Bashô”) ele se abre a possibilidade de deixar-se permear pelo lugar. Enquanto espera o trem-bala para

ir à Tóquio e planeja a possibilidade de ir até a terra da família de seu pai, Haruki permite que aquela atmosfera o envolva:

Ir deixando que a terra de Bashô fosse entrando nele pelos cinco sentidos, se aninhasse em seus pulmões, ficasse impressa em suas digitais, ondulasse em chá verde sobre sua língua (mesmo que acompanhada de donuts), tocasse em seus tímpanos um grande sino de templo zen, mesmo que embaçado em timbres distintos e profusos de telefones celulares (LISBOA, 2014, p. 76).

A simples perspectiva da viagem, ainda antes de conhecer o Japão e permitir que a interação com sua ascendência ocorra, permite que Haruki reveja – e de certa maneira refaça – a própria relação com o pai, já falecido. O deslocamento se torna uma maneira de reavivar, através das memórias de Haruki, a relação pai/filho e um refazer dessa relação:

Você ia ficar feliz, velho, ele pensou, esquecendo-se de que não chamava o pai, em vida, de você. Nem de velho, aliás. Talvez a morte permitisse um outro tipo de intimidade, algo da sem-cerimônia que ele havia (havia?) tentado conquistar em vão durante quarenta anos. Facilitava improvisações. De repente o pai era um amigo, e de repente Haruki acabava de sair do consulado do Japão com a promessa de um visto para atividades culturais (LISBOA, 2014, p. 22).

De fato, estar inserido na realidade japonesa faz com que a personagem descubra em si mesmo um processo de luto. Haruki, assim como Celina, faz do flunar urbano em terras estrangeiras um caminho para encarar e resolver seu luto pelo pai já falecido, tentando retomar diálogos que nunca tinha tido, tentando conectar-se à história e a paisagem do Japão que era de seu pai, mas que, de fato, nunca tinha sido seu. Nesse ponto, encara seu conflito identitário como advindo, também, desse luto não resolvido:

E por que nunca conversamos sobre essas coisas? E por que eu nunca te dei atenção, velho desgraçadamente ausente agora, quando você vinha querer conversar sobre essas coisas comigo? E por que eu nunca dei a menor bola para as suas (minhas) origens japonesas, e por que nunca achei meus olhos mais puxados do que o de qualquer brasileiro? Por que foi que eu te ignorei e a mim também? (LISBOA, 2014, p. 100).

Fica evidente que a paisagem passa a despertar em Haruki – juntamente com o caminhar reflexivo pela cidade – uma tristeza que é, inclusive, relacionada diretamente com a ideia da morte. Ao caminhar pelo mercado de peixes, observa-se: “Os peixes mortos enchiam Haruki de tristeza. Os olhos opacos e as bocas entreabertas, como vírgulas voltadas para baixo. Mentalmente Haruki fez peixes mortos em aquarela. As cores eram o vermelho e o branco.” (LISBOA, 2014, p. 168).

No início do romance a personagem é apresentada como um artista que vê o mundo de maneira aquarelável. Sua relação com o mundo e seus sentimentos são mediados pela relação com a arte que produz, como quando percebemos que sua obsessão pela tradutora Yukiko é

representada pela maneira incansável com qual a desenha. De maneira sutil percebe-se que Haruki pensa em cores no decorrer do enredo, como no trecho citado acima, sobre os peixes. Ele faz também uma pequena referência à cor branca, depois de ler um *haikai* de Bashô que falava sobre neve: “Neve e neve, mesmo já tendo ingressado no verão do hemisfério norte, mesmo já avançando pelo vigésimo sexto dia do mês de junho. Era de madrugada e Haruki não sentia sono. Tinha lido que o branco era, no Japão, a cor do luto. Entrelaçou os dedos junto à nuca, deitado, e se deixou ficar” (LISBOA, 2014, p. 149).

Mesmo sem a presença da neve no Japão a personagem se mostra impressionada com a ideia de neve sobre neve, do “branco se acrescentando ao branco. Uma gentileza plástica. Uma concessão” (LISBOA, 2014, p. 148). E, ao se ater na perspectiva da cor, demonstra a possibilidade do luto. Vê-se que, ao conectar-se com o país do pai, Haruki detecta um luto não resolvido pela perda deste e passa a senti-lo presente, a viver a tristeza e melancolia pelo que foi perdido.

Apesar da viagem ser encarada, a princípio, como fuga Haruki se vê ainda mais em contato com seus conflitos e relações não resolvidas, tanto na situação de luto com a perda do pai como com a relação com Yukiko. Apesar de não procurar a tradutora novamente, mesmo ao saber que ela tinha o indicado como ilustrador de Bashô, ao ir para o Japão Haruki está em constante contato com a memória dela e retorna, inclusive, a receber um *email* de Yukiko, próximo ao fim do romance.

Sobre Yukiko é interessante colocar que a personagem, de alguma maneira, apresenta uma imagem idealizada que acaba por intimidar Haruki. Ela entra e sai da vida do ilustrador, apresentando a imagem esperada de uma pessoa de ascendência nipônica e, além disso, acaba por ocupar um lugar na vida de Haruki que beira um ideal divino: “Yukiko era tão pequena, tão pequena demais para o olho humano. Mas ele precisava tanto desenhá-la, insistentemente, religiosamente” (LISBOA, 2014, p. 124). Pode-se ver essa relação também em: “Na primeira tarde eu usei minhas mãos para tirar a roupa de Yukiko como se cumprisse um ritual sagrado. Com reverência, foi a palavra que ela usou, depois, para descrever – me descrever” (LISBOA, 2014, p. 101).

Antes de conseguir entender a reverência com que os objetos são segurados no Japão é essa a relação que ele mantém com a tradutora, uma relação de encantamento e religiosidade que intensifica na personagem os conflitos que vive. Esses conflitos geram, além do questionamento identitário, um silenciamento que Haruki transfere para sua visão de mundo:

É verdade que o mundo mais inexistente do que existe. O mundo é menos. Ainda que esteja povoado por feitos, fatos, palavras, ruídos, imagens, construções, guarda-

chuvas, uma livraria como esta em que entro e vou galgando escadas rolantes para chegar ao último andar - quantos são? Dez, contei direito? - mesmo sem entender o que dizem as capas dos livros e das revistas, esses dez andares de livros, digamos que sejam dez, podem ruir a qualquer momento debaixo dos meus pés porque há neles muito mais espaço, muito mais silêncio. Muito mais não palavras do que palavras (LISBOA, 2014, p. 98).

É nesse ponto que a percebe-se que Haruki se assemelha à pedra silenciosa que forma seu sobrenome: a personagem se questiona sobre o silêncio que existia entre ele e o pai, inegavelmente existe um silêncio entre ele e Yukiko que o ilustrador não consegue romper, há na sua relação com o mundo a visível presença do silêncio. Na viagem e no flunar urbano Haruki se vê na posição de encarar essas duas características que nunca foram realmente encaradas. São situações intensificadas pelo movimento e pelo deslocamento.

Nesse trajeto a perspectiva de pertencimento começa a se manifestar e vê-se a possibilidade de manter um outro diálogo com o mundo que não seja unicamente mediado pelo silêncio e pela ausência:

A paisagem já parece familiar. O trem de regresso a Kyoto, o trem-bala que partiu de Tóquio. Haruki já é quase um deles, já é quase parte dali. Refazer um trajeto significa anotar-se no mundo. Deixar uma pegada, uma bandeira. Refazer um trajeto escava a cicatriz da passagem. Não é apenas o descompromisso da mão única (LISBOA, 2014, p. 181).

A fuga não é, então, uma resposta. Ao encarar a viagem Haruki começa a perceber que há uma outra maneira de deslocar-se e pertencer. Passa, então, a refazer e elencar as possibilidades de traçar um novo caminho, e encara o questionamento, em especial sobre Yukiko: “Há outro modo? Se é preciso (e é preciso) ter você, há outro modo?” (LISBOA, 2014, p. 181). É nesse ponto que a pedra silenciosa que é Haruki se coloca em movimento no rio corrente: a viagem. Da maneira que só as pedras conseguem fazer: “sem alarde, sem aviso” (LISBOA, 2014, p. 49). A viagem coloca em Haruki a possibilidade de uma nova identidade e de uma nova maneira de resolver os conflitos.

Pondo-se em viagem a personagem consegue superar o movimento que é rotina e segurança: lança-se em um caminhar reflexivo que lhe abre a possibilidade do caminhar consciente que deixa uma marca no mundo e que engloba, também, a necessidade de tentar refazer passagens e resolver conflitos. A problemática do luto é lentamente digerida, a relação amorosa complexa é encarada de frente, mesmo que não solucionada.

Para Haruki a realidade da viagem abre uma gama de questionamentos que geram possibilidades, ele pode escolher diversos caminhos que levam a diversas soluções com relação a Yukiko:

E SE não houver outro modo?

E SE a passagem que podemos fazer pela vida do outro for esta? Apenas esta? A passagem do viajante? (...)
E SE for preciso assumir a fragilidade de nós mesmos na fragilidade daquilo que somos juntos? Viajantes?
E SE eu esmagar com as pontas dos dedos esse seu gesto ridículo de carregar no seu sobrenome o sobrenome do seu marido?
E SE eu remover de todos os dicionários de todas as línguas essas categorias, esses universais absolutos? (LISBOA, 2014, p. 182).

O silenciamento da sua imagem de mundo, a sensação de espaços preenchidos por conflito e silêncio são lentamente substituídos pela possibilidade de mostrar-se e seguir em soluções diversas. Para Haruki a viagem desperta a pedra silenciosa que há em seu ser e o coloca em condições de conhecer e escolher a verdade da viagem, uma situação, antes, de difícil acesso para pedra no rio.

5. Considerações finais

O movimento e a viagem são temas inegáveis na trama de *Rakushisha*. De fato, no decorrer da leitura, temos a sensação que estes são pontos que guiam a leitura através dos diversos temas que são abordados no romance: luto, mágoas, decepções amorosas, conflitos identitários. As personagens que compõem a trama seguem em uma relação íntima com o espaço e com o movimento. Celina e Haruki descrevem trajetórias paralelas, desenvolvendo um enredo que não é, de maneira alguma, o tradicional e o esperado entre eles: mal se conhecem, viajam juntos, e acabam por não consumir nenhum tipo de relação amorosa ou sexual.

Porém, esse caminho paralelo os aproxima de uma maneira bastante inesperada: colocados em movimento as personagens se relacionam com o ambiente externo de uma maneira íntima e, dessa relação, nasce a possibilidade da solução de conflitos. O luto, em especial, é espaço comum para Celina e Haruki. Apesar de ser mais identificável em Celina, Haruki também vivencia e encara a perda do pai. Sigmund Freud, em seu trabalho intitulado “Luto e Melancolia” coloca que existem as mesmas características nas duas condições citadas no título. Assim como na melancolia,

O luto profundo, a reação à perda de alguém que se ama, encerra o mesmo estado de espírito penoso, a mesma perda de interesse pelo mundo externo — na medida em que este não evoca esse alguém —, a mesma perda da capacidade de adotar um novo objeto de amor (o que significaria substituí-lo) e o mesmo afastamento de toda e qualquer atividade que não esteja ligada a pensamentos sobre ele (Freud, 1976, p. 276).

Na jornada das duas personagens percebemos que há a presença dessas características nelas: há um interesse seletivo e afastamento intencional do mundo externo, uma dificuldade de seguir em frente, um silenciamento visível. O excerto do texto de Freud ajuda a compreender que este processo aparece nas personagens principais e nos indica a situação de luto.

Nesse sentido, o contato com a poesia de Bashô, o flunar reflexivo e a realidade da viagem ao Japão possibilitam a solução desse luto que foi mantido, consciente ou inconscientemente, por anos. Os espaços pelos quais se deslocam permitem que entrem em contato com um lado pessoal inacessível em outras circunstâncias.

É interessante colocar, também, que o romance apresenta características cíclicas que intensificam a sensação de caminho, ida e volta. A metáfora da viagem é ressaltada no início e no final do romance e dela retiramos, talvez, uma das verdades do romance: somos o caminho, a locomoção e não o fim. Essa mensagem parece bastante poderosa quando

colocada no contexto de vida de cada uma das personagens abordadas. O movimento cíclico dos pés ao pedalar uma bicicleta – aquele meio de locomoção tão precioso à Alice – parece, em algum ponto, nos indicar que tanto uma característica estrutural do enredo, que retoma várias passagens, reescreve-as de vários ângulos e retoma imagens para gerar a sensação de movimento, como também uma mensagem de que a viagem abre novos caminhos que podem transformar situações e relações.

O movimento retratado no romance abre possibilidades para que o deslocamento corporal das personagens seja tanto barreira como ponte de passagem para novas etapas. Essa ponte é construída pela viagem e pelo flunar urbano, reflexivo, que move Celina e Haruki a conhecer, em seus próprios corpos, novos caminhos. Pode-se dizer que aprendem, de maneira figurada, uma nova maneira de equilibrar-se, pelo movimento consciente, numa bicicleta: a vida.

É também crucial para o enredo e o desenvolvimento das personagens a presença de Matsuo Bashô, não só como texto poético mas também como personagem. Bashô passa grande parte da vida em viagem buscando aperfeiçoamento pessoal e espiritual, e, conseqüentemente, a criação de seus *haikais*. De maneira metódica e quase obsessiva se mantém constantemente viajando e acaba por morrer em Osaka, no ano de 1694. Bashô morre em viagem. Celina e Haruki reencontram na viagem uma possibilidade de morte simbólica que leva-os adentrar em outra viagem que pode, de maneira bem mais expressiva do que a anterior, levá-los a uma vida um pouco mais plena.

A delicadeza e a estruturação do romance – construído de maneira fragmentária e múltipla, permeado por tantas simbologias e imagens que é impossível esgotá-las em um só trabalho – dão conta da abordagem de temas densos que envolvem emocionalmente o leitor, e podem, também, despertar uma reflexão igualmente delicada e multifacetada destes. A poética refinada da autora consegue construir, discretamente, duas personagens-*haikais*: Celina – “céu recoberto pela fina epiderme humana” (LISBOA, 2014, p. 25) que consegue chorar e cria a “sua íntima tsuyu” (LISBOA, 2014, p. 180) – e Haruki – “a ideia frágil de um rio corrente sobre pedras silenciosas” (LISBOA, 2014, p. 49), que aprende a se mover na viagem “da maneira mais contundente de todas – sem alarde, sem aviso” (LISBOA, 2014, p. 49).

O romance se encerra com a transcrição das páginas finais do *Diário de Saga*, que engloba o seguinte *haikai* como suas linhas finais:

Chuvas de Verão

Papéis arrancados

Marcas nas paredes

Os papéis soltos que foram enviados à Haruki em um envelope e que continham a tradução do *Diário de Saga* marcam as personagens e indicam um novo caminho. Levam a compreensão de mundo em outra direção e desencadeiam uma *tsuyu*, uma tão esperada chuva de verão em Celina. Da mesma maneira a viagem através de *Rakushisha* realmente deixa marcas no leitor que seguiu os movimentos.

6. Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. “A estilística contemporânea e o romance”. In: _____. *Questões de literatura e de estética* (a teoria do romance). São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.
- BRANDÃO, Luis Alberto. “Regimes de espacialidade na literatura brasileira contemporânea”. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (orgs). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre, Zouk, 2015.
- FREUD, Sigmund. “Luto e Melancolia” In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Tradução de Jayme Salomão *et al*, V. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. “O gênero em construção nos romances de cinco escritoras brasileiras contemporâneas”. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.
- LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- LOURO, Guacira Lopes. “Viajantes pós-modernos”. In: _____. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MIRANDA, Adelaide Calhman de. *Pensar o local: gênero e espaço urbano na narrativa brasileira contemporânea*. 2013. 199 f. Tese (Doutorado em Literatura e Páticas Sociais). Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- PIRES, Maria Isabel Edom. “Em viagem: sobre outras paisagens e movimentos no romance contemporâneo”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 44, p. 389-403, jul./dez., 2014.
- SANTOS, Luís Alberto Brandão e OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. “Pensar o espaço”. In: _____. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SUZUKI, Teiiti. “Bashô e sua poética”. *Revista do Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo*, Vol. 2, p. 1-48, 1979.
- TONUS, José Leonardo. “Espaços na e da clandestinidade”. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (orgs). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre, Zouk, 2015.
- VEJMEKA, Marcel. “O Japão na literatura brasileira atual”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43, p. 213-234, jan./jun., 2014.